

Homo patient – Homo creativus

JADWIGA GŁOWA

Kiedy my byliśmy dziećmi, każdy, kto był starszy, mógł przywołać nas do porządku. Mógł powiedzieć, że postępujemy źle, a potem zaprowadzić nas do domu, do rodziców. Kiedy przechodziło się obok kogoś starszego, należało go pozdrowić. Jeżeli się tego nie zrobiło, taka osoba pytała: rodzice nie nauczyli cię szacunku dla starszych? Mówiący te słowa Indianin z plemienia Pueblo, jeden z bohaterów dokumentalnego serialu o Indianach Ameryki Północnej, ma dziś około czterdziestu lat, wspomina więc czasy nie tak odległe.

Starszyzna odgrywała bardzo ważną rolę w podtrzymywaniu kultury Pueblo. Wiedza przekazywana z pokolenia na pokolenie nigdy nie została przez nich spisana. Dlatego ustne przekazywanie dziejów stanowiło integralny element życia indiańskiej społeczności. Zimą ludzie Pueblo gromadzili się, aby opowiadać różne historie. Takie opowieści były często baśniami, aby dzieci mogły je sobie łatwiej przyswoić. Ich bohaterami byli wszyscy członkowie rodziny. Najpierw ktoś zaczynał, a po nim przychodziła kolej na następnych uczestników zgromadzenia. Każdy opowiadał swoją baśń. Indiańskie dzieci odizolowane od swych rodzin w amerykańskich szkołach z internatem dostają się pod wpływem zupełnie innego sposobu myślenia. Dzisiaj chyba nikt im nie przypomina, dlaczego właściwie starszym należy się szacunek.

W europejskim kręgu kulturowym nakazywano szacunek starszym jako strażnikom tradycji i wartości. Odwoływanie się do ich autorytetu było istotnym składnikiem edukacji młodego człowieka. Biblia wręcz nakazuje opiekę i wyrozumiałość dla starego ojca, *jeśliby nawet rozum stracił* (Mądrość Syracha 3, 12-13.), a więc dla kogoś, kto w sensie ludzkim nie ma już nic do zaoferowania światu. Starzejące się społeczeństwa Zachodu nie akceptują dziś starości i wraz z nią przekreślają część własnego dziedzictwa duchowego, a więc część siebie i tego, co same stworzyły. To pierwszy krok w kierunku utraty tożsamości. Zanik więzi pomiędzy pokoleniami po koniec XX wieku stał się faktem. Dzieci nie mają kontaktu z dziadkami, coraz krócej oglądają wieczorem własnych rodziców.

Obowiązek miłosierdzia wobec starych i chorych członków rodziny przejmują instytucje. Nie będzie inaczej w czasach, w których dowodem na istnienie człowieka jest numer polisy ubezpieczeniowej oraz wypełniona deklaracja podatkowa. Kiedy ludzie domagają się lepszego traktowania przez instytucje, najważniejszym przywoływanym argumentem jest to, że płacą przecież podatki. Z drugiej strony ów fakt płacenia podatków coraz częściej zwalnia od myślenia o sprawach, za które odpowiedzialne są utrzymywane z nich instytucje. Państwowe czy prywatne domy starców, wypełnione ludźmi posiadającymi czasem

dość liczne rodziny, są najlepszym dowodem rozwoju „mentalności technologicznej”. Wyeksploatowany niemal do końca człowiek staje się zbędnym elementem, kiedy między ludźmi obowiązują relacje towarowo-wymienne. Rzecz w tym, że zbyt nisko cenimy to, co miałby nam jeszcze do zaoferowania. Wiedza i doświadczenie życiowe nieprzekładalne na natychmiastowe, wymierne efekty wydają się nieprzydatne.

Do domów spokojnej starości trafiają nie tylko osoby „czwartego wieku”, istotnie potrzebujące niemal całodobowej pomocy lekarzy i pielęgniarek. Statystyki mówią, że w nadchodzącym stuleciu co trzeci mieszkaniec Zachodu zakończy życie w takim domu. Na te statystyki powoływali się reżyser Christophe Gachet i producentka Bunny Dexter, realizując brytyjsko-francuski dokument *Taboo. Memento Mori* (1996).

Autorzy postawili sobie zadanie obalenia tabu związanego z pokazywaniem śmierci. „Maison de Repos Notre Dame de l'Espérance” w Lille ukazał jako sprawnie funkcjonujący układ: od przyjęcia pacjenta do pogrzebania jego zwłok na cmentarzu. Punktu kulminacyjnego, czyli samej śmierci, nie pokazano. Twórcy uniknęli epatowania najbardziej poruszającymi obrazami. Nie ma też poszukiwania sensacji, prób udowodnienia, że na przykład mieszkańcy „Maison de Repos” są źle traktowani. Wręcz przeciwnie, przykład wskazuje na to, że mają świetną opiekę, bywa i tak, że pielęgniarki nie szczędzą im nawet ciepłych ludzkich gestów, obejmują i całują swoich podopiecznych. Takie sceny widzimy w pierwszej części filmu, która jest opisem świata jeszcze żyjących.

Wszyscy pacjenci posiadają własne pokoje, mogą też spotykać się w salonie, wyjść do ogrodu. Kiedy nie są w stanie poruszać się o własnych siłach, ktoś ich podnosi, przeprowadza, podtrzymuje. Wszystkim tym obrazom od pierwszego ujęcia towarzyszy muzyka – i tylko muzyka – *Mesjasz* Händla. Albowiem ten świat jest niemy; niemy nie z natury, ale dlatego, że nie dopuszcza się go do głosu. Muzyka, nadając monumentalny wymiar głównemu tematowi filmu – oczekiwaniu na śmierć i samej śmierci – zagłusza jednocześnie wszystkie realne dźwięki. To tak jakbyśmy nastawili głośno radio, by nie słyszeć dramatu, który rozgrywa się za ścianą. Ów dramat dzieje się jednak na naszych oczach, ale obserwujemy go przez grubą szybę. Ktoś bezgłośnie porusza ustami, ktoś płacze, jakiś staruszek mówi do kamery – nie wiemy co. Po przekroczeniu progu tego domu starzy ludzie wchodzą w sferę dźwiękoszczelną, jakby odtąd byli zdolni do wydawania tylko nieartykułowanych odgłosów. Wyraźnym tego dowodem jest ostatnia scena filmu, która ukazuje przyjęcie nowej pensjonariuszki, zupełnie jeszcze sprawnej, także umysłowo. Ostatnie cięcie montażowe urywa w jakimś dowolnym momencie jej wypowiedź.

Ograniczeniem możliwości ekspresji mieszkańców domu jest także poddanie ich rygorom życia zbiorowego. Jeśli ktoś nie chce bądź nie może się im podporządkować, za karę zostaje sam. Wszystko tutaj musi być uporządkowane i na swoim miejscu, niczym ławki w parku, na których staruszkowie odczekują przepisany im czas odpoczynku.

Degradacja jednostki jest w tym domu mimo wszystko dość subtelna, choć nieubłagana. Status pensjonariuszy określa jeden podstawowy fakt – stąd nie wraca się już do własnych domów i rodzin. Tutaj nie można wyzdrowieć. Jeśli kogoś zamknięto zbyt wcześnie czy wbrew woli, trudno się odwoływać. Z równym powodzeniem można krzyczeć w domu obłąkanych, że jest się normalnym.

Może właśnie to zamknięcie kogoś pełnego energii pomiędzy ludźmi, w których duch już ledwo się płacze, ową przedwczesną selekcję, należy uznać za temat tabu? Tytuł filmu wskazuje, że autorom chodziło o przełamanie w świadomości widza tabu samej śmierci. Nie dopuszczamy jej do naszych myśli w codziennym życiu, dopiero gdy oglądamy zbiorowisko ludzi, którzy dogasają, siedząc i patrząc przed siebie, odczuwamy jej nieodwołalność.

Kamera śledzi jedną staruszkę, ukazuje ją, gdy niknie w oczach, coraz słabsza. Umiera w samotności, bez świadków i nie widać, aby ktokolwiek zatrzymał się nad tym faktem. Rytm samego filmu również nie zmienia się. Autorzy ukazują na tym jednym przykładzie cały proces, któremu poddawany jest człowiek w ciągu pierwszych kilkunastu godzin po śmierci. Lekarz przychodzi, by stwierdzić zgon. Pielęgniarki myją i ubierają zwłoki i wywożą je ze wspólnej sali. Lekarka gromadzi dokumentację, wypełnia formularze, wypisuje akt zgonu. Ciało wędruje do chłodni. Na drzwiach komory pracownik nalepia karteczkę: *Dubois Madeleine*. Zmarła przestaje być dla nas anonimowa, z chwilą gdy znajduje się pośród innych zmarłych. Przychodzi specjalista od makijażu. Za pomocą pudru nadaje twarzy i złożonym rękom nowe kolory. Teraz zwłoki mogą się znaleźć w trumnie. Mistrz ceremonii wprowadza rodzinę. Trumna zostaje przeniesiona do kościoła. W kondukcje idą trzy kobiety. Ksiądz odmawia modlitwę. Następne ujęcia kręcone są na cmentarzu: trumna spuszczone jest do ziemi, grób zasypany. I to już wszystko. Cały rytuał tworzą wyraźnie od siebie oddzielone obrazy. Po każdym z nich następuje ściemnienie, jakby ktoś wyświecił przezroczą. Uczestniczymy w ilustrowanym przezrociami wykładzie. Sceny sfilmowane zostały z takim dystansem, jakby chodziło o instruktaż.

Jeden fakt zasługuje na szczególną uwagę. Pensjonariusze „Maison de Repos” od początku do końca mają zapewnioną opiekę religijną. Już w pierwszym ujęciu widzimy księdza przychodzącego do chorych z Komunią Świętą. W domu jest kaplica, każdy też ma prawo do chrześcijańskiego pogrzebu. Brakuje tylko jakiegokolwiek śladu obecności sacrum, myśli o przejściu do innego życia. Starość i śmierć stanowi tu tylko kres dla ciała, a nie wyzwolenie dla ducha. Nie pokazano, na ile sfera religijna jest dla tych konkretnych pensjonariuszy domu w Lille ważna; udokumentowano jedynie, że dom jest sprawnie działającym mechanizmem, w którym wszystko jest ustalone, zorganizowane, umówione i zapłacone.

O tym, że dom jest przede wszystkim rodzajem fabryki, świadczy, przywołana już, ostatnia scena przyjęcia nowej pacjentki. W „Maison de Repos” zwolniło się miejsce. Rodzina przyprowadza kobietę, której sprawność fizyczna i umysłowa wyraźnie odbiega od panującej tutaj normy. Właśnie tej pani pielęgniarka zdejmując zdecydowanym ruchem czapkę z głowy. Wyraźny zamach na samodzielność, integralność osoby, jest pierwszym sygnałem, że odtąd wszystko będzie się odbywać w rytmie ustanowionym z góry. Zimny dystans, z jakim kamera towarzyszy wszystkim działaniom personelu, przygotowują widza na – w istocie – chłodne traktowanie w podobnym domu. Brak czasu, ciągłe ponaglanie, komunikaty, które biegają tylko w jedną stronę – wszystko to zabija ducha. Bo też jest to opowieść o ciele: starym, udreńczonym, zniekształconym przez śmierć, w końcu pogrzebanym. Bohaterem jest człowiek cierpiący, odchodzący z życia – całkowite przeciwieństwo wszechobecnego we współczesnym świecie mitu młodości, witalności i zdobywania.

Do tego dominującego dziś w kulturze wizualnej wzorca odnosi się jeden z bohaterów norweskiego dokumentu autorstwa Margareth Olin *Dei mjuke hendene* (*Twoje miękkie ręce*, 1998) znanego poza krajem pod tytułem *In the House of Angels*. Pensjonariusz norweskiego domu starców nie ma żadnych oporów przed zaprezentowaniem przed kamerą swojego ciała. Komentuje ze sporą dozą autoironii: *No, nie nadaje się do reklamy*. Natychmiast jednak dodaje: *To ciało starego człowieka, który żył normalnie*. Niespełna trzydziestoletnia reżyserka potraktowała temat bardzo emocjonalnie, wypełniając tym jakiś rodzaj zapotrzebowania społecznego. Film otrzymał nagrodę publiczności na festiwalu krajów skandynawskich Nordisk Panorama w Reykjavíku w 1999 roku. Po projekcji filmu padały pytania o warunki życia w domach starców w poszczególnych krajach europejskich. O norweskim standardzie w Polsce możemy jeszcze pomarzyć, o czym w Reykjavíku można było jedynie zamilczeć.

Kiedy fizyczne warunki egzystencji na pewnym poziomie są już zagwarantowane, można się zastanowić nad nią samą. Czym ona jest po drugiej stronie murów, do czego się sprowadza? Zinstytucjonalizowana opieka ma swoje dobre strony, ale jest oczywiste, że ludzie z niej korzystający nie są szczęśliwi.

W norweskim domu starców słyszy się szemranie na temat braku intymności. Nowy pacjent przeżywa szok, kiedy pielęgniarki bezceremonialnie zdejmują z niego ubranie pod prysznicem. Krzyczy wniebogłosy, żeby go nie myć (przypomina się świetna izraelska nowela Jorge Gurvicha *The Shower*, 1997). Tutaj personel decyduje, czego należy się wstydzić, a czego nie. Osiemdziesięcioletni Einar płacze prawie codziennie: *Od sześćdziesięciu lat dzielimy z żoną jedno łóżko. Tutaj nas zupełnie odseparowano*.

W bezpruderyjnym kraju wspólne mieszkanie małżonków zaczyna być czymś niestosownym.

Prawda o domu wyłania się z szeregu zaobserwowanych sytuacji. Staruszków rzadko ktoś odwiedza, godzinami oglądają więc telewizję. Kamera obserwuje bezrefleksyjne wpatrywanie się w ekran, który pokazuje migający, rozstrojony obraz.

Drugim z kolei ważnym zajęciem jest tutaj celebrowanie dziwnych, osobliwych przyjęć urodzinowych. Film rozpoczyna się sceną ujawniającą, na czym polega zasadnicze nieporozumienie organizacyjne fetowania rocznic w tym domu. Warunkiem uczestnictwa w zabawie jest za każdym razem włożenie jakiegoś wymyślnego nakrycia głowy. Stroi się więc „biednego dziadzia” w indiański pióropusz i każe uczestniczyć w zgromadzeniu podobnie poprzebieranych starców. Jedna ze starych kobiet nie chce nałożyć śmiesznego kapelusza, więc nie wolno jej uczestniczyć w przyjęciu, dopóki nie zastanowi się nad swoim postępowaniem. Siedzi samotna na korytarzu, gdy tymczasem chór na przyjęciu śpiewa na głosy piosenkę o kukułce. Pensjonariusze mają do dyspozycji dziecięce zabawki i rekwizyty do różnych gier. Wygraną w bingo stanowią czekoladki i batoniki. Przymusowa infantyilizacja dotyka tutaj każdej sfery życia. Personel krzyczy: *Żadnego spania w dzień*, a wieczorem wygania do łóżek, chcąc mieć święty spokój. Karmi się na siłę osoby, które jeszcze doskonale radzą sobie przy stole. Po wyjściu pielęgniarek, jakby im na złość, staruszkowie oddają się wszystkiemu, co niedozwolone. Niedzielne kazanie odnosi się więc do takich właśnie dziecinnych wybryków. Małe bunty są reakcją na postępujące ubezwłasnowolnienie.

Są tu jednak także pacjenci zadowoleni i zainteresowani utrzymaniem *status quo*. Kiedy dochodzi do spotkania przedstawicieli obu „stronnictw”, możemy obserwować sceny przywodzące na myśl atmosferę *Lotu nad kukułczym gniazdem* Formana. Jedna ze starszek ma dosyć tutejszych komend i nocą szuka drogi do wyjścia. Druga, która dostosowała się do warunków i z własnej woli pomaga personelowi, próbuje ją odwieść od zamiaru ucieczki. Przemawia łagodnie, jak do osoby niespełna rozumu. Ale to właśnie ta, która chce uciec, podaje w wątpliwość poczytalność koleżanki. W kilku innych sytuacjach kobiety patrzają na siebie z dezaprobatą, posądzając się nawzajem o to samo. Widzimy, że ludzie, którzy mają za sobą udane życie, którzy zdążyli się w nim zrealizować, z większym spokojem przyjmują zwyczaje panujące w domu starców. Dla pozostałych to miejsce staje się piekłem. Karmieni kilogramami lekarstw, śpią mimo tego niespokojnie. W nocy na korytarzach słychać ich krzyki. Starszek, o którym wszyscy myślą, że stracił już kontakt z rzeczywistością, nagle zaczyna płakać, do żywego dotknięty traktowaniem go jak dziecko.

Reżyserka umieszcza w końcowych napisach nazwisko Fredericka Wiesemana jako autora, który ją zainspirował. Amerykański dokumentalista interesuje się tym, co dzieje się wewnątrz instytucji utrzymywanych z podatków. Szczególnie nie lubi tych dużych, zbiurokratyzowanych, nadużywających swojej siły wobec jednostki.

Pokazuje on szkołę jako fabrykę posłusznych obywateli (*High School*, 1968); Margareth Olin eksponuje podobieństwo domu starców do przedszkola. Nieodpowiedzialne dzieci mają jednak w krajach skandynawskich większe prawa niż wymagający opieki starszankowie. Dziecko może złożyć donos na rodziców, że jest źle traktowane i rodzice tracą do niego prawo. Trudno powiedzieć, czy w praktyce działają jakiegokolwiek instancje odwoławcze w domach starców. Komu miałyby na tym zależeć poza samymi zainteresowanymi, którzy są już na marginesie społeczeństwa?

Bohaterowie filmu wyznają przed kamerą: *Jestem samotna i biedna, wolalabym raczej umrzeć i Płacić podatki, ale na starość zostałam bez niczego*. Margareth Olin otwarcie krytykuje system podatkowy, który obraca się przeciwko ludziom w podeszłym wieku. W superkomfortowym domu starców brakuje rąk do pracy (tytułowe *njuka hendene* – miękkie ręce), ponieważ personel jest słabo wynagradzany. Brakuje ludzi, brakuje czasu dla podopiecznych, którzy zasługują na więcej uwagi i lepsze traktowanie przynajmniej z tego względu, że całe życie oddawali państwu w podatkach znaczną część wynagrodzenia. Nieprzypadkowo film kończy się obchodami święta narodowego 17 maja. Starszankowie, na co dzień ignorowani bądź traktowani protekcjonalnie przez władzę, mogą przyglądać się okolicznościowym paradom i przemówieniom z tarasu swego domu. Przedstawiciel władzy mówi o zaletach państwa, w którym panuje wolność przekonań. Nawiązuje do symboliki krzyża w norweskiej fladze, która w tym dniu powinna budzić wyjątkowo patriotyczne uczucia.

Dwa omówione wyżej filmy opisujące domy starców, wybrane z szeregu innych, które pojawiły się w ostatnim czasie, są wizją spełniającej się przyszłości Starego Kontynentu. Sprawy w nich poruszane nie są jeszcze tak drastyczne, co uświadamiają dopiero programy telewizyjne na temat eutanazji w krajach zachodnich.

Wynika z nich, że mamy dziś do czynienia nie tylko z łamaniem wszelkich Boskich i ludzkich zasad w imię specyficznie pojmowanej litości nad cierpiącym. Nie jest tak, że ktoś tygodniami błaga o śmierć, więc zbiera się rada kilkunastu osób czuwających nad spełnieniem kilkunastu warunków, aby skrócić czyjeś męki. Są lekarze zadający śmierć bardziej dyskretnie, by uzyskać wolne miejsce w szpitalu. Zbiorowiska, w których ludzie muszą spędzać ostatnie lata swojego życia, są czymś nienaturalnym, ponieważ wbrew naturze jest zamknięcie w jednym tyglu tak różnych ludzkich dramatów. Brakuje tu zrozumienia dla odrębności, tolerancji dla jakichkolwiek przyzwyczajzeń, brakuje wreszcie szacunku. W tych współczesnych gettach odbiera się ludziom pod koniec życia godność, prawo do intymności; o takich przywilejach trudno mówić w tłumie. Osiągnięcie pewnego poziomu cywilizacyjnego uświadamia dopiero, że istnieje ogrom bardziej złożonych problemów.

Stosunek danej kultury czy poszczególnych narodów do starości nawiązuje się w działalności instytucji przejmujących opiekę nad ludźmi. Widać go także w codziennym zachowaniu wobec ludzi w podeszłym wieku. Jeśli ktoś nie ustąpi starszej osobie miejsca w tramwaju, spotyka się to z wyraźnym potępieniem. Czym jednak są wszystkie działania na pokaz wobec równoczesnej akceptacji stereotypowego, często karykaturalnego, a co najmniej pobłażliwego wizerunku starości w mediach? Groteskowe postacie, które w reklamie funduszu emerytalnego udają prawdziwe życie, nie są jedynym przykładem. Zepchnięcie ludzi starych na margines życia społecznego stało się zauważalne w Polsce lat 90. W ciągu kilku poprzednich dekad media uprawiały swoistą propagandę sukcesu, ukazując wzorowe domy starców. Osiągnięcia w dziedzinie zinstytucjonalizowanej opieki państwa nad emerytami miały świadczyć o pomysłowości kraju także w tej dziedzinie.

Polska Kronika Filmowa informowała o właśnie otwieranych bądź działających już domach spokojnej starości. Od końca lat 50. można znaleźć w materiałach filmowych Archiwum WFDiF tematy takie, jak: *Zakłady krakowskie „Kabel” instalują telewizor w Domu Starców w Pawlikowicach koło Wieliczki* (Kronika 28 A/58), *Dom dla emerytów Samopomocy Chłopskiej w Wycześniaku koło Skierniewic* (Kr. 44 B/65), *Dom zbawidowców – byłych uczestników różnych wojen i powstań* (Kr. 7 B/70), *Dom rencistów w Jałówce – koncert orkiestry MO dla rencistów* (3, 4 marca 1977).

W materiałach filmowych powtarza się jeden schemat: zadowoleni z życia emeryci i renciści w jasnych i przestronnych wnętrzach oddają się swojemu hobby (dla emerytek są to zawsze robótki ręczne). W świetlicy obowiązkowo oglądają telewizję, nawet jeśli ekran pokazuje wyłącznie obraz kontrolny. Dopiero w maju 1980 roku (Kr. 33 A/80) operator kroniki Leszek Winnicki zauważył, że nie wszystkie emerytki szydełkują lub wyszywają serwetki. Po raz pierwszy widać, że w takich domach mieszkają też osoby kalekie, które mogą mieć problemy z wchodzeniem po schodach. „Państwowotwórczy” komentarz nie do końca jest w stanie zagłuszyć dramatyzm obrazów kobiety czeszącej lalkę czy staruszki ciągnącej na sznurku po podłodze tacę z jedzeniem.

Po dziewięciu latach kronika ukazuje protest emerytów i rencistów *przeciwko niskim emeryturom i rentom oraz ponizeniu* (Kr. 17/89). Protestujący zebrali się

pod pomnikiem Kopernika z transparentami: *Żądamy likwidacji starego portfela; Zapracowaliśmy na godną starość*. Zanim jednak doszło do rozprawy politycznej, także na gruncie filmowym, pojawiło się w historii polskiego dokumentu kilka dzieł wykraczających poza polityczną doraźność. W 1957 roku Jan Łomnicki zrealizował w Domu Ubogich im. Helclów w Krakowie *Dom starych kobiet*. Znakomite zdjęcia Stanisława Niedbalskiego przybliżają świat jeszcze przedwojenny, dom prowadzony przez siostry zakonne, pełen ekspresjonistycznie ukazanych symboli przemijania.

Wtorki, czwartki, soboty Krystyny Gryczelowskiej (1965) wyprzedzają przesłaniem dokument Margareth Olin. Przedmiotem opisu jest tutaj nie dom starców, lecz klub emerytów, zrzeszający ludzi na zasadzie dobrowolności. Mimo to istnieje pewien rodzaj przymusu objawiający się w poleceniach, by „z uśmiechem!” śpiewać w chórze najmodniejszy rzekomo szlagier *Biedroneczki są w kropeczki*. Jedna osoba wyłamuje się z kolektywu i nie śpiewa infantylniej piosenki. By uciec przed samotnością, starsi ludzie biorą udział w najdziwniejszych zajęciach, wysłuchują na przykład odczytu o motoryzacji w klubie oficerskim. Organizuje się im zabawy, ale rozrywki, które przygotowuje ktoś inny, przestały już wystarczać. Emeryci postanowili wziąć sprawy w swoje ręce i zająć się czymś bardziej poważnym.

Irena Kamińska w dokumencie *Piękna mroźna polska zima* (1978) zwraca uwagę na dramat starych ludzi na wsi. Wiąże się on ze zjawiskiem charakterystycznym dla powojennej Polski. Młode pokolenie za wszelką cenę dąży do awansu społecznego, a gdy go osiągnie, często odcina się od korzeni. *Dzieci im bardziej wykształcone, tym bardziej się wstydzą swoich środowisk*, mówi jedna z bohatererek filmu. Dla ludzi odrzuconych przez własne dzieci, nie mających wstępu do ich nowych pięknych domów (najbardziej konkretne oznaki awansu i dobrobytu), otwarto wiejski dom opieki. Mimo że ci, którzy tu trafiają, są przyjmowani życzliwie, mieszkają w lepszych niż kiedykolwiek przedtem warunkach – w pierwszych chwilach pobytu przechodzą okres załamania psychicznego. Znaleźieni przez opiekunki społeczne w zimnej stodole czy chlewie, czasem ze śladami pobicia, w domu starców zaczynają jakby emocjonalnie topnieć. Płaczą, to znowu rzucają się na szyje swoim dobroczyńcom. Siedzą wokół stołu skrępowani bądź nie znajdujący niemal słów pochwały dla pani dyrektor. We wsi leżącej na pograniczu polsko-białoruskim podziękowania wyrażane są w różnych pogranicznych językach.

Mroźną polską zimę na Białostocczyźnie fotografował Stanisław Niedbalski. Jest ona właściwym tłem dla dramatu samotności i opuszczenia. Napisy końcowe filmu informują, iż inicjatywa organizowania wiejskich domów opieki nie znalazła poparcia i powoli umiera.

O wiosce „spokojnej starości” opowiada Krystyna Gryczelowska w filmie *Studnia* (1986). Może nawet bardziej niż w zwykłych domach starców ujawnia się tu sztuczny charakter odgórnie tworzonych zbiorowisk. Wieś Gardzień na Mazurach, jako społeczność złożona wyłącznie z ludzi starych, jest czymś wbrew naturze. Nawet nie to, że sami muszą robić zakupy i nosić wodę ze studni jest najbardziej uderzające, ale fakt, że są skazani wyłącznie na siebie. Żyją sami, z cieniami i zmorami własnej przeszłości.

Ludzi prawdziwie zmęczonych, oczekujących wyłącznie na śmierć, ukazuje Jadwiga Zajiček w filmie *Kamienny świat* (1987). Dokument jest o tyle przeto-

mowy na tle poprzednich przykładów, że jego bohaterowie nie zadają już sobie pytania „jak żyć?”, jedynie „dlaczego”. Nie znajdują na tym etapie życia żadnej motywacji: *Życie jest okrutne, ludzie nie powinni na świecie żyć. Życie tyle mi przyniosło smutku, że z radością odejdę* – mówi nauczycielka rysunku, która przed laty straciła wzrok. Opiekunka społeczna, która jest ich jedynym łącznikiem ze światem, wypowiada prawdę, która jest syntezą jej obserwacji: *Nasze społeczeństwo jest zupełnie nieprzygotowane do starości. Za mało domów, w których ludzie mogą znaleźć schronienie*. Twierdzi, że to właśnie starość zastaje człowieka nieprzygotowanym. Istotnie, zazwyczaj bardziej boimy się śmierci niż starości. Ludziom, którzy są już niemal po drugiej stronie, nie można wiele pomóc. Opiekunka, dzięki której mogą przynajmniej z godnością umrzeć, wierzy, że jej poświęcenie jest gdzieś zapisane, że nie idzie w zapomnienie.

Pytanie „jak żyć?” dotyczy sfer życia najzupełniej doczesnego. Krążą wokół tego problemu filmy – poematy o ciele – *Taboo*, *Dei mjuke hendene* oraz przedstawione tu polskie dokumenty. Ich wspólnym tematem są instytucjonalne próby rozwiązania problemu ludzi starych, samotnych, odrzuconych przez rodziny. Ze względu na powszechność tego sposobu opieki, rosnącą liczbę domów starców, należy zadać pytanie o ich rzeczywisty status.

Te filmy to robią. Ukazują „Maison de Repos” jako rodzaj fabryki, to znowu przedszkole, w którym nie ma czasu i miejsca dla jednostki. Bardziej lub mniej łagodny przymus, któremu wszyscy muszą się poddać, ma na celu usprawnienie funkcjonowania tych szczególnych ludzkich zbiorowisk. Kiedy jednak skojarzymy go z nieodwołalnością, ostatecznym charakterem zamknięcia w tymże zbiorowisku, pojawia się niebezpieczeństwo zaistnienia kolejnego aparatu represji. Jeszcze niedawno był nim obok więzienia szpital psychiatryczny, ta szczególna władza, jak mówi Foucault, ustanowiona między policją a sądem na rubieżach prawa. To, co łączy te trzy instytucje, to „orzecznictwo bez odwołania”; chyba najtrudniej składać apelację od skierowania do domu starców.

Nie samo istnienie tych instytucji budzi niepokój filmowców. Pokazują wręcz, że takich domów brakuje, tak jak brakuje „miękkich rąk”. Pytają raczej o charakter tych miejsc w przyszłości, skoro mają być normalnym miejscem pobytu dla ludzi „trzeciego” i „czwartego” wieku. Będzie on w jakiś sposób korespondował ze stanem kultury. Czy znajdzie się w niej miejsce dla „strażników pamięci zbiorowej”? Jak dotąd proces odwracania się od ludzi starych nie był zjawiskiem tak powszechnym w Europie Wschodniej. W Polsce, Czechach, na Słowacji, w krajach bałtyckich świadectwo tych, którzy pamiętali czasy sprzed komunizmu, miało szczególną wagę. Dokumentalne kino litewskie dostarcza przykładów, że sama obecność starego człowieka w kadrze filmowym niosła określone znaczenia. *Mysli starych ludzi* Robertasa Verbasa (1969) opowiadały o sędziwych Litwinach. Każda zmarszczka na twarzy bohatera była śladem bolesnych doświadczeń i cierpień. Żadne słowo nie było w stanie osłabić prawdy życia na niej odbitej. To co mówili starzy ludzie było częścią historii Litwy. Według Grażiny Arlickait *Stara twarz mądrego człowieka, naturalna relacja człowieka z przyrodą, liryzm oraz nostalgia były środkami sprzeciwu wobec zadań ideologicznych i unifikacji*¹.

Na przeciwnym biegunie niż filmy o udreńczonych ludziach zamkniętych za murami domów starców należy umieścić poematy o ludzkim duchu, które powstały w samym środku Starego Kontynentu. Przede wszystkim *Obrazy starego świata* (1972), niewątpliwie arcydzieło słowackiego reżysera Dušana Hanáka, które dopiero w 1988 roku, zdjęte z półek i wywiezione z kraju, otrzymało wiele nagród filmowych na całym świecie. Scenariusz przygotowywany już w 1970 roku nosił tytuł *Obrazy starego świata – nad fotografiami Martina Martineka*, ponieważ twórczość liptowskiego artysty stanowiła główną inspirację. Reżysera, który sam z zamiłowaniem fotografuje, fascynowali od dawna czyści wewnętrznie, prości, skromni ludzie. Obrazem ludzkiej pokory a jednocześnie duchowej wielkości jest dziewięćdziesięcioletni ksiądz z filmu *Msza* (1967). Trzeba przypomnieć, że autorem zdjęć do tego dokumentu jest Stanisław Niedbalski². Podobnym bohaterem jest ludowy garncarz, ostatni z rodu, prawdziwy *homo faber*, w innym dokumencie Hanáka – *Pozostawić ślad* (1970).

Poza postaciami z fotografii Martineka w liptowskich i orawskich osadach reżyser znalazł starych ludzi, którzy *pozostawieni sami sobie, wrośnięci są w ziemię, z której wyszli. Nie można ich już przesadzić w inne miejsce, bo by zginęli*. Nieruchome zdjęcia same w sobie są arcydziełami. Jak to pełne ekspresji zdjęcie babci, która oddała się w rozwianej czarnej chustce, zgięta w pół, podpierając się laską. Przed chwilą z trudem pokonała drewniany płot z komentarzem (czytanym tu przez lektora): *k...wy płoty, ale mnie świata płotami nie zamkną*. Wszyscy bohaterowie spotykają na swej drodze rzeczywiste bądź wyimaginowane „płoty”, ale walcząc z nimi, dojrzewają do potwierdzenia sensowności zmagania się z życiem. Zdaniem Václava Macka, autora monografii książkowej Dušana Hanáka³, metoda reżysera w sposób najbardziej wyraźny i skondensowany uwidacznia się w portrecie mężczyzny, który pomimo kalectwa, *dom siedząc postawił*.

Istotnie, w wyrazie twarzy tego człowieka, w jego oczach, widać 20 lat cierpienia, 20 lat spędzonych na kolanach. Kamera Alojza Hanúska ukazuje pracę na podwórku, w gospodarstwie, otwieranie wrót, rąbanie drewna – wszystko na kolanach. Reżyser wprowadza jednocześnie do gry irrealne motywy rekonstruujące wypadek, w którym Rako stracił władzę w nogach. W chwili, w której bohater wbija siekierę w drewno – odzywa się krzyk bólu, jakby ostrze siekiery dotknęło żywej istoty. Autor przywołuje sytuację sprzed dwudziestu lat, gdy ciężki wóz przewrócił się na Rakę. Widok człowieka na kolanach, pomiędzy bydłem, kurami i gołębiami, mógłby być w innej sytuacji symbolem poniżenia. Tutaj jednak mówi o wrażliwości na środowisko, jedności z całym stworzeniem, „gadziną”, jak by to określił Błażej Rejda, tytułowy bohater dokumentu Krystyny Gryczelowskiej z 1968 roku. Jak mówi Macek, *Rako nawet na kolanach sięga ku gwiazdom, nawet jeśli w jego wypadku tą gwiazdą czy celem jest tylko wybudowany dom. Nie traci wrażliwości na świat rzeczy i zwierząt, ale równocześnie go przekracza, tworzy wartości, zostaje człowiekiem*⁴. Z największym trudem bohater wychodzi po stopniach swojego domu, by znaleźć się w pustej, nieumeblowanej izbie. Stoi tu tylko akwarium. Być może obojętne oko ryby pokazanej w zbliżeniu ma objawić całą apatię i rozpacz z powodu bezsensowności, absurdalności wysiłku wybudowania domu. Bardziej prawdopodobne jest, iż ten niedorzeczny a wspaniałomyślny zbytek jest dowodem wyrastania ponad przeciętność.

Bohaterowie Hanáka oddają się szalonym ideom, nieużytecznym tęsknotom, jakby nie liczyli się ze zdrowym rozsądkiem. Jest wśród nich także kudłaty i zarośnięty pastuch, człowiek z samego dołu drabiny społecznej, który z wielkim znawstwem rozprawia o lotach na księżyc i drugiej prędkości kosmicznej. Wie, kto to był von Braun i w jaki sposób Amerykanie wylądowali na srebrnym globie. Porównuje siłę tamtejszej grawitacji z ziemskim przyciąganiem i jednocześnie wylądowuje z taczki obornik. W ten sposób, wykonując najcięższe prace u gospodarzy, zarabia na życie kolejna postać bliska gwiazdom. Wiejski pacholek, który wyciąga zza pazuchy kilogramy gazet i czyta je na pastwisku, postugując się lupą. Wmontowany w tym momencie obraz widzianej z dołu rakiety kosmicznej, która odrywa się od ziemi, oraz historyczne ujęcia dwóch pierwszych ludzi w kosmosie, nie stanowią żadnego dysonansu. Jest to forma uczenia bohatera, który ośmielił się przekroczyć ramy, jakie przepisała mu tradycja. To zestawienie ma jednocześnie coś z logiki snu. Jak w surrealistycznym dziele poszczególne elementy nie kłócą się z sobą, a zyskują walor poetycki.

W swych surrealistycznych początkach reżyser wraz z Janem Švankmajerem zrekonstruował *Komedie ludzką*, mechaniczny drewniany teatr składający się z figurek i całych scen. Działanie takiego właśnie teatru demonstruje kolejny bohater filmu. Postacie z jego dziwnej szopki są nieporadne, dwuwymiarowe, ale możemy się domyślać, jakim wysiłkiem stworzone. Kiedy staruszek otwiera na rzece groblę, obracające się koło wprawia w ruch cały mechanizm. Wszystko w nim się porusza, obraca, kręci wokół własnej osi, a przy tym stuka i dzwoni rytmicznie. Figurki biją się z sobą w takt katarynkowej melodyjki, wymachują groźnymi narzędziami. Jak twierdzi ich kreator – nie mogą się już zatrzymać. Demonstrują ludzką podłość, chciwość, pragnienie władzy, słowem świat, jaki jest. Człowiek, który musiał strawić kawałek życia, by wybudować to *theatrum* dla samej idei, z punktu widzenia jego środowiska absurdałnej, bo nieużytecznej, zachowuje pogodny dystans do świata. Sekwencję zamyka zdjęcie roześmianego dziadzia z wnuczkami kąpiących się w jednej bałii. Bohaterowie Hanáka pokonują życiowe ograniczenia nie tylko w imię abstrakcyjnych celów. Świadczy o tym wizerunek babci, która całe życie przeżyła w szopie. Ciepłe mleko i świeże powietrze miało jej pomóc w pokonaniu śmiertelnej choroby. Z pewnością wiara w proste środki lecznicze pozwoliła jej przeżyć i wychować dzieci, które by bez niej zginęły. Dokonała tego, co niemożliwe, ale jej walka z losem miała jasny i konkretny cel.

Zdaniem Václava Mačka reżyser, rozprawiając szczegółowo o żywocie i przypadkach dziesięciu postaci, gromadzi argumenty na rzecz idei o różnorodności form pokonywania samego siebie. Zmierza do odkrycia archetypów egzystencji. Ludzie ci mają imiona i nazwiska jako obywatele, ale w filmie pojawiają się jako postacie-typy: Ada-Człowiek, Babcia z Szopy, Niewidomy Śpiewak, Człowiek na Kolanach, Pastuch Kosmonauta. Każdy z nich istnieje aż do głębi sam dla siebie, jednocześnie zaś jest przedstawicielem rodu ludzkiego. Każdy też ma tyle wewnętrznego ciepła, iż trudno dziś zrozumieć, że w 1973 roku uznano film za pesymistyczny, naiwny, odpychający, śmiesznie naturalistyczny, ukazujący nieprzyjemny i odrażający obraz starości. Ta oficjalna ocena obowiązywała aż do ostatnich lat rządów socjalistycznych w Czechosłowacji. Gdyby przyjąć, że warunki zewnętrzne, i tylko one, określają człowieka oraz są miarą jego warto-

ści, film byłby jedynie świadectwem biedy w wioskach orawskich i liptowskich. Oglądamy wnętrza domów więcej niż skromnych, zatłoczonych bardziej i mniej niezbędnymi sprzętami. Zamiłowanie do gromadzenia jest wręcz widowym przejawem ubóstwa. Obrazy te jednak nie mają tragicznego wymiaru dzięki zdjęciom Alojza Hanúska, który w kolejnych ujęciach rozjaśnia i prześwietla biedę. Warunki życia, cała jego materialna strona, okazują się czymś doprawdy drugorzędnym, mało istotnym dla ludzi, którzy niezależnie od nich zachowują dumę i godność, a przeciwności losu przyjmują z arystokratycznym spokojem.

Obrazy starego świata porównywano z dziełami Roberta Flaherty'ego; w Japonii odbyły się nawet równocześnie retrospektywne przeglądy twórczości obu artystów. Autor *Nanouka* i *Człowieka z Aran* ukazywał wielkość i majestat ludów, egzotycznych z racji oddalenia od centrów cywilizacyjnych, w ich szlachetnej walce z przyrodą. Jednocześnie jednak rekonstruował zapomniane zwyczaje i tradycje. Niczym antropolog uprawiający „etnografię ocalającą” nie chciał pokazywać tego, co uczynił z egzotycznych ludów biały człowiek. „Ziarno wielkości”, którego w nich poszukiwał, Flaherty pragnął raczej usytuować w czasach poprzedzających jego własne przybycie w odległe od cywilizacji regiony. Bohaterowie Dušana Hanáka są jak najbardziej współcześni i wbrew pozorom nie zamieszkują w skansenach. Ocierają się o konkretną socjalistyczną rzeczywistość, chaos cywilizacyjny, niepewność i strach. Świadomi są płynących stamtąd zagrożeń. Adam-Człowiek powiada na przykład: *Wy, ludzie z miasta. Na asfalcie twardniejecie i wysychacie. A serca macie z betonu.*

Reżyser orientuje się na „stary świat”, ale pozwala wybrzmieć współczesnym odgłosom. Bohaterowie pamiętający jeszcze XIX wiek w drugiej połowie XX przypominają o wartościach, które są fundamentami godnej egzystencji ludzkiej: są wewnętrznie wolni, moralnie czysti, tolerancyjni i wielkoduszni. Każdy z nich przypomina nam jedną podstawową prawdę – niezależnie od miejsca, w którym człowiek się urodzi, warunków, które go ograniczają, o życiu decyduje wewnętrzna postawa. Głównym składnikiem tej postawy jest zdaniem R. Bergeera⁵ asceza, tak ogromnie potrzebna ze względu na być albo nie być ludzkości. Człowiek Hanáka, twierdzi Berger, człowiek pojmowany jako *homo patiens*, *homo viator* ale także *homo creativus* zarodki tej ascezy ma w sobie. Ma też możliwości, by je rozwinąć, „narodzić się z ducha”.

*Hanáka ukazuje Prawdę: jak niewiele potrzebuje ludzkie ciało, ponieważ człowiek jest na przekór wszystkim złudzeniom zmaterializowanej współczesności – istotą duchową; ukazuje, jak wiele potrafi zdziałać ludzki duch, pod warunkiem że nie ulegnie zwierzęcemu szalowi, furii, patologicznemu nienasyconiu, chciwości, pragnieniu władzy i związanej z tym agresywności i podłości*⁶. *Obrazy starego świata* są ascetycznym, czarno-białym poematem o ludzkim duchu. Dopelnia go muzyka Händla oraz przypowieści z Pisma Świętego, jak przypowieść o siewcy czytana przez jednego z bohaterów.

Elementy kreacyjne w kompozycji obrazów filmowych i ścieżce dźwiękowej w żaden sposób nie naruszają całości dzieła, a wręcz podkreślają jego walory.

Jeden rok Betislava Rychlika (1999) nawiązuje wyraźnie do filmu Hanáka, mimo że reżyser nie zadeklarował wyraźnie tego faktu w czołówce. Barwny film Rychlika wyróżnia bardziej rygorystyczne, w sensie czystości gatunkowej, po-

dejscie do tworzywa. Zrealizowanie dokumentu, który można by w jakikolwiek sposób porównywać z *Obrazami...* byłoby jednak niemożliwe bez bohaterów, których reżyser obserwował w swoich rodzinnych stronach, w Białych Karpatkach na pograniczu Moraw i Słowacji. Ludzie urodzeni jeszcze za czasów monarchii austro-węgierskiej fascynowali go przez lata swoją pracowitością, witalnością, a przede wszystkim jakąś wewnętrzną, emanującą z nich siłą. Są bardzo starzy, mówią wiele na temat śmierci, która jawi się jako zasadniczy problem ontologiczny, jest aktualnym doświadczeniem. Umierają ich przyjaciele i dzieci, a oni sami przygotowują się na śmierć. Domowy kalendarz pełen jest wpisów z terminami pogrzebów i śmierci znajomych. Mimo bliskości śmierci potrafią autentycznie cieszyć się życiem i przekazać tę radość innym. Nie ma w filmie o jednym roku ich życia (listopad 1997 – październik 1998) ani tragiczmu, ani też zbędnego sentymentalizmu. Żyją niewiarygodnie skromnie, zapobiegliwość i skromność muszą mieć we krwi.

Gospodarz, który karmi króliki, jednocześnie nas poucza: *Jedna miarka – jeden żywot króliczy, by nie uronić, nie zmarnować żadnego ziarenka*. Dziewięćdziesięcioletnia staruszka, która całe życie zajmowała się wyszywaniem, mówi, że dopóki ma sprawne ręce, ma jeszcze wielkie plany.

Impulsem do życia, uważa stary pszczelarz, jest muzyka, sztuka i poezja. To człowiek może zatrzymać, gdy wszystko inne mu odbiorą. Śpiewająca „habezia” potwierdza, że wesołość to połowa zdrowia. Trzeba się radować z życia, póki się żyje. Człowiek, który przestanie się uśmiechać, jest skończony. Oni sami, kiedy tańczą i muzykują, są wystarczającym świadectwem tych, wydawałoby się, banalnych prawd. Śpiew, taniec i muzyka odgrywają wielką rolę w życiu mieszkańców Horácka, najważniejszego ośrodka ludowej muzyki w Białych Karpatkach. Na każdym etapie filmowania reżyser prosił bohaterów o przygotowanie piosenki, którą się śpiewało w ich młodych latach. Fakt, że mogli sobie pośpiewać, był częścią ich życia⁷. Niestety dzieci nie znają już tych piosenek, do czego z zażenowaniem przyznają się przed kamerą.

W świecie, w którym wszystko ma swój czas i miejsce nikt, nie rozpoczyna ani nie kończy dnia bez modlitwy. Gospodarz czyta na głos fragment Biblii i modli się wspólnie z chorą żoną. Przepowiedź o winnym krzewie i obecna w niej obietnica życia wiecznego nie przypadkiem otwiera ramę kompozycyjną filmu.

Myśli skierowane są ku wieczności, bo w życie wieczne bohaterowie głęboko wierzą. Ci, którzy poruszają się jeszcze o własnych siłach, dziękują Bogu, że mogą iść do kościoła. Jest to społeczność ekumeniczna, która nie musi tego faktu podkreślać. W tej wsi po prostu żyją od kilku stuleci kalwini, luteranie i katolicy. Biblia, którą czyta jeden z bohaterów jest tak samo od wieków własnością rodową. Spokój i ufność pary bohaterów śpiewającej u schyłku dnia *Bóg nasz jest miłością* nieodwołalnie udziela się także widzowi⁸.

Jeden rok to rzecz o godności ludzkiej. Poświęcona jest prawdziwym osobowościom, ludziom, którzy żyją już lat 85 czy 100 bez żadnych zewnętrznych atrybutów bogactwa. Nie znają kaprysów, zachcianek, są bardzo ubodzy. Nie potrzebują naszego współczującego uśmiechu. Swoim wewnętrznym bogactwem mogliby obdzielić jeszcze kilka pokoleń. W dobie prezentacji pseudoosobowości, medialnych bohaterów jednego wieczoru, objawiają się jako postacie zupeł-

nie wyjątkowe. Trzeba też wielkiej wrażliwości, żeby zauważyć ludzi, którzy tworzą fundament tradycji społeczeństwa. Po roku filmowania reżyser zadaje swoim bohaterom pytanie, co w tym czasie zmieniło się w ich życiu. I starszek mówi: *Tego roku nie poszedłem do szpitala, więc mogłem opiekować się żoną*. Widać jednak, że siły go już opuszczają. Zwraca się słabym głosem do reżysera: *Ma pan jeszcze jakieś pytania? Nie* – odpowiada sam sobie. Jest to chyba najbardziej dramatyczna chwila w tym filmie. Wszystko, co stary człowiek miałby jeszcze do powiedzenia, co mógłby przekazać, nie znajduje już słuchacza. Nawet najlepszy dokument jest w stanie tylko zamarkować jego obecność. Dla całej wiedzy i mądrości, do której doszedł w ciągu długiego życia, jest miejsce gdzieś poza filmem a jej przekazywanie trwa latami.

Indianie Pueblo zatrudniają dziś w szkołach starych ludzi. Instytucjonalnymi rozwiązaniami próbują zastąpić dawne wychowanie w tradycyjnych społecznościach. Wszelkimi sposobami usiłują bronić swej tożsamości, która jest zagrożona jak nigdy przedtem. Zajęcia międzypokoleniowe mają być środkiem umacniania więzi społecznych, które bardzo się ostatnio rozluźniły. *Kiedy umiera jakiś stary człowiek, razem z nim odchodzi część naszej religii* – mówią.

JADWIGA GŁOWA

¹ G. Arlickait *Litwa: Odrodzenie kina dokumentalnego w: Dokument po przelomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-Wschodniej*. Materiały z międzynarodowej sesji naukowej w dniu 29 V 1999 r. Red. J. Głowa, Kraków 1999, s. 8.

² Ten sam operator pracował również w Pradze czeskiej przy filmie *Lekcja doktora Fausta*, fotografując starą generację mieszkańców Pragi, która lubi tańczyć polki.

³ V. Macek, *Dušan Hanák*, Bratysława 1996.

⁴ Tamże, s. 57.

⁵ R. Berger *Reč o aristokratizme. Etuda zo semiotiki – Dušanovi Hanákovi*, rękopis z archiwum Dušana Hanáka, cyt. za V. Macek, dz. cyt., s. 60.

⁶ Tamże, s. 61.

⁷ Bohaterowie filmu zostali zaproszeni na Hradczany przez prezydenta. Otwarto nawet dla nich komnaty, których nie udostępnia się zwiedzającym. Jeden z muzyków, który wystąpił kiedyś przed prezydentem Masarykiem, zaśpiewał tę samą pieśń przed Vaclavem Havlem.

⁸ Film sprawił, że mieszkańcy wsi jakby na nowo usłyszeli słowa, które od dawna znają. *Bóg jest moją siłą, moją obroną i moja dusza jest bezpieczna* – śpiewała w filmie pani Petruchova. Na jej pogrzebie, dzień po premierze filmu, proboszcz wezwał wszystkich, by zaśpiewali tę samą pieśń. Mało kto powstrzymał łzy, mówi reżyser.